חידת ההליכה
פעולת הליכה ביצירות מחול

רונית זיו

מבוא

פעם, כשמרס קנינגהאם (Merce Cunningham) נשאל כיצד הוא ניגש לחבר קטע מחול, השיב היוצר פורץ הדרך: "אני מתחיל בצעד כלשהו. אני עושה 'צעד' בכפות רגלי, בידי, בגופי, בראשי – זה מה שמוביל אותי ומתוכו צומחות כל שאר התנועות ועשויים להשתלב מרכיבים אחרים. אני מתחיל בתנועה, אפילו בדבר מה שזז ולא באדם שזז" (Cohen, 2010). תזוזה, תנועה, צעד, זה כל מה שנדרש בשביל להתחיל. יוצרי מחול רבים נוספים החלו לצעוד בסטודיו ולשלב הליכות בעבודתם. הליכה היא פעולה שבשגרה, מעשה יומיומי חסר ייחוד. מהו, אם כן, כוח המשיכה של פעולת ההליכה על כוריאוגרפים ויוצרי מחול?

אני מזהה אדם על פי אופן הליכתו. ממרחק רב עיני מזהה צללית, צורת יציבה, אופן הליכה והחזקת גוף. היבטים מוטוריים, תרבותיים ורגשיים הם המשפיעים על אופן ההליכה של כל אדם. ההיבט המוטורי כולל את העברת המשקל, את היציבה, את קצב ההליכה ואת שילוב הזרועות בפעולת ההליכה.[1] התיאום בין איברי הגוף הוא שיוצר את החתימה הייחודית שמאפשרת לזהות אדם מוכר, שנמצא במרחק רב מאתנו.

בצפייה ביצירותיהם של פינה באוש (Bausch), סשה וולץ (Waltz), ושרון אייל הבחנתי כי בחלקן פעולת ההליכה מופיעה בבירור כביטוי אישי, ואילו באחרות ההליכה מופיעה כביטוי חברתי. החלוקה בין הביטוי האישי והביטוי החברתי נבעה מתוך ההבחנה בין סולו לבין ריקוד קבוצתי, וגם מאופי התנועה, מפס הקול המוסיקלי וכמובן, מהאינטואיציה.

הליכה כביטוי אישי

בשירו *מונולוג לשחקנית כשהיא מניחה את האיפור* מדגים ברטולט ברכט את התפישה, שלפיה פעולת הליכה מהווה "חתימה אישית" של האדם. דמותה של השחקנית בשירו מתארת כיצד היא מעצבת דמויות שעליה לגלם על הבמה. הפעולה המרכזית שהיא בוחרת לשם כך היא ההליכה. "... ויש לי גם את ההליכה ברחוב, אני אלך כמו אדם משוחרר, שאף פעם לא ביקש להיות משוחרר".[2]

כיצד הולך "אדם משוחרר שמעולם לא ביקש להיות משוחרר"? מה במשפט זה מטריד כל כך? האם אדם יכול לצעוד בצורה משוחררת, בלי להיות בעל מודעות חברתית? ככל הנראה, הדמות שהשחקנית נדרשת לגלם אינה משוחררת. הילוכה הוא "אדם משוחרר", משמע, אין היא משוחררת. ואולי דווקא חוסר המודעות שלה למושג השחרור והחופש מאפשר לה ללכת כאילו היא "אדם משוחרר"? כיצד הולך אדם שהוא כן משוחרר?

אני מנסה להתרכז ולענות על השאלה הזאת. נראה לי, על פניו, כי אדם משוחרר צועד בביטחון רב. הוא מעביר משקל מרגל אחת לשנייה ללא פחד וללא מורא (הוא, הלוא, משוחרר). אדם משוחרר נושא את ראשו מעל לכתפיו ומישיר מבט לפנים בעודו הולך. קצב הליכתו מדוד ובטוח. ואולי למעשה אין זה אדם משוחרר, אלא אדם שמנסה להקרין את היותו משוחרר? כיצד נתון חדש זה יכול לבוא לביטוי בהליכה?

ככל שאני הופכת בניסיונות לבטא אדם משוחרר על פי אופן הליכתו, אני מתחילה לחשוב כי אין באפשרותי לעשות זאת, או לכל הפחות אין תשובה חד משמעית על שאלה זו. ואולי המשפט המטריד בשירו של ברכט הוא מטאפורה? ההליכה, כביטוי אישי יומיומי, פעולה אנושית שמתחילה כצעד של אדם יחיד, היא למעשה שיקוף של מעמדו החברתי ובעיקר של מידת המודעות שלו עצמו לחברה שבה הוא חי.

הליכות בוואלס (Waltz)

בתיאטרון המחול של באוש אני מזהה תבניות כוריאוגרפיות של הליכה. הליכה יומיומית, שכל כוונתה לאפשר כניסה ויציאה של הדמויות, הליכה שהיא ביטוי אישי למצב הרוח של הרקדנית על הבמה, או לחלופין הליכה שמופיעה כנושא כוריאוגרפי סדור. מבנה כוריאוגרפי סדור הוא תבנית ברורה של צעדים, קביעת מסלול במרחב ומקצב. ההליכות בכוריאוגרפיות של באוש במבנים קבוצתיים נעות במסלול מעגלי, או בהתקדמות בקווים ישרים לחזית, לכיוון הקהל.

רקדנית בבגד ים כחול שלם ובנעלי עקב עולה על הבמה בחמת זעם, לוקחת לעצמה שולחן, הולכת אל אחורי הקלעים וחוזרת עם צלחת ותפוח, בסצינה הנבנית לעיני כל. היא ממשיכה ללכת מנקודה לנקודה במרחב, חוצה את הבמה באלכסון חד, ולפתע מתיישבת על הרצפה ומתחילה לדבר בקול רם ובמהירות: "אני לא צריכה את העזרה שלכם, תודה!" מזנקת במפתיע על רגליה, חוצה את הבמה לצדה השני, מתיישבת על הכיסא ואז, באופן מפתיע, קמה שוב וצועדת מצד אל צד, בהליכה בלתי פוסקת ונטולת היגיון ברור, שמתרחשת כמו רצף של גחמות אישיות, מתוך פרץ רגשי. היא אמנם הולכת, אבל לא מתוך כוונה להגיע למקום כלשהו. בהליכה יש ניסיון להשתיק כעס, כמו גם להקטין את עוצמת הרגשות. אגב כך היא ממשיכה: "אני יכולה ללכת, אם אני רוצה אני גם יכולה ללכת", בעודה מדגימה את הליכתה לקהל.

ההליכה המהירה והקצובה היא ה"גסטוס", האמצעי שמייצר הפרעה בזמן ובמרחב (Farber, 2005). זוהי הליכה מואצת, על גבול הסלפסטיק, שמשמשת אמצעי קומי. פרצי הצחוק של הקהל נשמעים בבירור לכל אורך הסצינה. בהליכתה המואצת מנסה הרקדנית לבטא את שאבד וכתוצאה מכך הביא לעיוות. ברגע הקומי הזה, שהקהל מגיב אליו בפרצי צחוק בלתי נשלטים, מהדהד עצב שהופך את הליכתה לטרגית. אין ספק כי בהליכתה יש ביטוי אישי, של כל מיני נושאים שמטרידים אותה. היא הולכת כדי להתריס, לשחרר מתח רגשי, להראות את עצמה בפני הקהל.

הליכה היא למעשה פעולה נורמטיבית, שממלאת צורך פשוט: לאפשר לאדם להגיע מנקודה אחת לנקודה אחרת, לאפשר ניידות, חופש. אבל הרקדנית שהולכת ללא מטרה מנקודה אחת לנקודה אחרת על הבמה, מדגישה בפעולתה זו את החרדה והפחד שהיא חשה. אנו מבחינים בניסיון של הרקדנית להסתיר את הכעס והחשש מאובדן השליטה ואובדן השפיות. בכך שאנו מבחינים בפגיעותה, ומתוך כך שהיא מדברת אלינו, פונה לקהל בטון מאשים ומנסה למצוא חן בעיניו, מתחילה להיווצר מערכת יחסים בין הרקדנית לבין הקהל. נוצר קשר. אולי קשר שבו הרקדנית היא המובילה והקהל מובל על ידה. באופן זה באוש הופכת את הסצינה

המצחיקה הזאת לסצינה שעוסקת ביחסים שבין היחיד והקבוצה. הרקדנית היא האדם הפרטי, שנאלץ לעמוד מול הקבוצה ולהציג את יכולותיו. מתוך תחושת האיום שהיא חשה, היא מתחילה להתגונן ומגיעה למצב של אובדן שליטה.

עולם שלם של הבעות מביא לפריצת סכר של רגשות לעיני הקהל. בכל פסיעה שהיא פוסעת יש ניסיון לעבור מעל לתהום רגשית, לגבור על התהום הפרטית, על המשא שהיא חייבת לפרוק. הרושם הראשוני הוא שבהליכותיה הרבות ובטקסט שהיא אומרת יש ביטוי אישי בלבד ושההליכה היא אמצעי להתגבר על קשת רגשות. הקהל צוחק באותו רגע שבו היה יכול גם לפרוץ בבכי.

אבל אם מביטים מבעד להתרחשות, רואים בדמותה של הרקדנית בבגד הים הכחול מעין ליצן שניצב מול הקהל ומצביע על הקושי שבעמידה בדרישות מול הקהל. הקהל רוצה לראות רקדנית שרוקדת ולא אוכלת, מדברת ונעה בתזזיתיות. "כן, אני יכולה גם ללכת, אם אני רוצה אני הולכת". ההליכה היא הפרעה הכרחית, שמאפשרת לבאוש ולקהל להתבונן ביצירה, לקבל את הביקורת של באוש על חברה עם חוקים נוקשים והתבוננות מיושנת על האמנות ועל המחול. ייתכן שאפשר לראות בסולו זה מטאפורה לחברה שלא מאפשרת ליחיד להביע את עולמו הרגשי ושחוסמת כל ביטוי אישי.

הליכות קבוצתיות ב"ואלס"

ההליכה זקופה, מדגישה את המעמד החברתי של ההולכים. רקדנית בשמלת ערב בהירה מובילה קבוצת גברים שצועדת אחריה. קבוצת הגברים פוסעת במעין גוש, שבהמשך מחליף את מבנהו והופך לתהלוכה שמשוטטת במרחב ולאחר מכן מתפתח למעגל. המעגל גדל ונשים נוספות מצטרפות, כולן בשמלות ערב. ההליכה הזקופה של כל חברי הקהילה היא הכמיהה להתרחק מהעבר ומחוקיו הנוקשים. בו זמנית הצעידה מתקיימת על הבמה בצורת מעגלית ואינה מובילה, לעת עתה, להתקדמות ממשית בכיוון זה. ההליכה של הרקדנים על הבמה התפתחה לנוסחה כוריאוגרפית פשוטה שחוזרת ביצירותיה של באוש. בדרך כלל חברי הלהקה מתקדמים בצורה מעגלית עם התוספות כל הרקדנים. לפעמים הם אוחזים ידיים, בשאר המקרים תנועתם מתפתלת בחלל כמו נחש. לרוב הם מובלים על ידי אשה ובחלק מהמקרים הם מבצעים תנועות ידיים תוך כדי הליכה – מפגני חיבה כלפי פרטנר דמיוני, כגון ליטוף לחיים, דגדוג, גיפוף ופריעת שיער – מובילים ומתפתחים לריקודי מעגל אינטימיים (Servos, 2012).

ההליכה בגו זקוף היא עקבותיו של הקנון החמור. כללי הבלט ומשטרו המוקפד מסמלים את הסדר החברתי של זמננו ומדגימים את השליטה ברגשות שבני אדם מודרניים נדרשים להפגין. הבלט הקלאסי, על נטייתו לשלמות טכנית, מגלם את השליטה הדקדקנית בגוף וברגש, שאנשים בעידן התעשייתי חייבים לאמץ. ואולם, ההליכה הזקופה משקפת את הגבלת הגוף בבלי דעת. ההליכה הזקופה היא נקודה שבה מצטלבת שפת הבלט הקלאסי עם תיאטרון המחול. זהו מפגש בין עקבות הכללים החברתיים הנוקשים לבין האפשרות לבצע על הבמה פעולות מתוך תחום היומיום, כמו הליכה.

המשוטט בקפה מילר (Cafe Muller)

קריאה ב*המשוטט* של ולטר בנימין (Walter Benjamin) (1992) מעלה שוב במחשבתי את דמותה של באוש ביצירה *קפה מילר (Cafe Muller)*. כמו גיבור המודרנה *המשוטט* על פי בנימין, דמות שולית לכאורה, שהרחובות מוליכים אותו, כך הולכת באוש במרחב כאילו מובלת מתוך איזה כוח נסתר, אך לא מתוך בחירה. *המשוטט* של בנימין מתהלך ללא יעד, ללא כוונה. הוא אינו נמשך לאתרים תיירותיים ידועים ומוכרים אלא מוצא את עצמו בפינות צדדיות, זניחות ונשכחות.

שש הדמויות שמאכלסות את היצירה *קפה מילר* נתונות בבית קפה מוזנח שנשכח. כיסאותיו מפוזרים במרחב וחסרים בו הסדר וההקפדה שמאפיינים בית קפה פעיל ותוסס. *המשוטט*, במבטו הלא ממוקד, מצליח לחשוף את מה שנמצא מתחת לפני השטח, כמו מצלמה הקולטת דברים שהעין מחמיצה. באמצעות המבט המשוחרר, הלא מחויב, רואה המשוטט יופי בכל דבר, גם בדברים המכוערים ביותר שעיר יכולה להציע. את הבניין המתפורר, את הפסולת והאשפה, העזובה והמסכנות של העוני.

ובהקבלה ליצירתה של באוש, שתי הדמויות הנשיות, בכותנות לילה, ממשיכות לשוטט, ליפול בעיניים עצומות. מצבן אינו מעורר אצלן צורך בשינוי. חוסר האונים שאדם רגיל יחוש בתנועה בעיניים עצומות ובהליכה ספק יציבה – ספק נוטה ליפול, הוא האופן היחיד שבו הן מסוגלות כעת לנוע. דווקא התנועה המהורהרת והמעורערת הזאת נוחה להן. כמו *המשוטט*, אף הן נמצאות בפינה צדדית ומוזנחת, שהיא תודעתן. ההווה היחיד שהן חוות מצוי בתודעתן, המסע הממשי שמתרחש אינו התקדמותן במרחב אלא המסע הפנימי, בזיכרון ובדמיון. הן אמנם מתקדמות במרחב הבימתי, אבל אינן מגיעות לנקודה שנראית לעין בבירור.

המשוטט של בנימין הוא התגלמות האדם העירוני, שאינו אוהב את הטבע. מבחינתו, הכרך הגדול הוא הטבע האמיתי. בשיטוט העיר נחשפת כמקום פרוע, יצרי, מסוכן הרבה יותר מהטבע הממשי. בתוך מערכת זו של דימויים, מתווספות דמויותיה של באוש ב*קפה מילר*. הן כמו לכודות אף הן בבית הקפה, סימנו המובהק של הכרך.

המשוטטת בקפה מילר

אחת מדמויות ה*משוטט* ביצירה *קפה מילר* היא המשוטטת – דמות נשית שלישית, במעיל שחור, חליפה ירוקה, פיאה אדמונית ונעלי עקב. מסלול הליכתה מפותל, היא מתקדמת בכמה צעדים מהירים, שבה ונעצרת, וחוזרת על עקבותיה שוב ושוב. תנועתה במרחב היא ניגוד מוחלט להליכתן של שתי הרקדניות. הן מתקדמות על כל כף הרגל, נתקלות בכיסאות, הליכתן איטית יותר. היא מתקדמת במהירות כפולה משלהן, כאילו היא משייטת על הבמה, בשקט, בנעלי עקב, כל משקל גופה מונח על בהונות רגליה. ההליכה באופן זה מדגישה את שבריריותה של הדמות. היא נעה בבהילות, רגליה מובילות אותה, אך ללא יעד. היא מחפשת דבר מה, אבל לא יודעת מהו בדיוק. אופן הליכתה זה מדגיש כי היא משוטטת במרחב רגשי ואישי. רק ביכולתה לדעת אם הגיעה ליעדה. לחלופין, ברגע שתיעצר ותפסיק ללכת באופן זה, יהיה בכך סימן שהיא הגיעה ליעדה.

במשך היצירה היא נעצרת מדי פעם ושיטוטיה פוסקים. העצירה הראשונה מתרחשת לאחר שהיא נתקלת באחת הדמויות הגבריות, והם מתנשקים בדממה. המפגש ביניהם אינו מתפתח מעבר לכך. הנשיקה היא "גסטוס" שקוטע את הרצף שנבנה עד כה. עצירתה הנוספת, המשמעותית, מתרחשת בסיום היצירה. היא מפסיקה את שיטוטיה ונעצרת ליד דמותה של הרקדנית בכותונת הלילה, הלוא היא באוש עצמה. ברגע המפגש עם באוש היא מורידה מעליה את מעילה, לאט ובמתינות, ומניחה אותו על כתפיה של באוש. המעיל נשאר כך, תלוי על כתפיה הצרות. היא אינה מסתפקת בכך, אלא מורידה את הפיאה האדמונית ומניחה אף אותה על ראשה של באוש, שנראית כמעין רוח רפאים, קולב שנושא זיכרונות של אנשים שהיו ועזבו. פעולה זו עשויה לאושש את המחשבה כי השוטטות ביצירה זו היא מטאפורה למרחב הזיכרון. מהלך היצירה, השוטטות ללא הרף, הוביל אותה לבסוף לנקודה שבה השלימה את מעגל חייה.

ביטוי ההליכות נשאר אישי באופן עקבי לכל אורך היצירה. עם זאת, קיימות נקודות שמרמזות כי קיים עולם נוסף מחוץ לגבולות בית הקפה, מחוץ לגבולות האישי. כמו שצוין, דמותה של באוש פונה אל עבר דלת היציאה המסתובבת. היא אכן מנסה לצאת מתוכה, אבל הדלת ממשיכה להסתובב ולמעשה מותירה את באוש

בתוך בית הקפה, ללא אפשרות ליציאה. הדמויות הפגיעות משוטטות במרחבי הזיכרון ואינן יוצאות אל החוץ – ההווה, המציאותי, החברתי והפוליטי. האישי הוא הנושא, אבל השיח עליו ביצירה מתאפשר הודות לניתוק מוחלט מכל מה שמסמן את החברתי והמציאותי.

הליכות כביטוי חברתי

הנה דבר מעניין: אדם לוקח הליכה המונית, בהפגנה כמו זו שהתקיימה בברלין ב־10 בנובמבר 1989, וקורא לה כוריאוגרפיה (Giersdorf, 2003, 413-432). ההתרחשויות בהפגנה נראו לו כמהלך כוריאוגרפי סדור. ז'נס ריצ'רד גירסדורף (Jens Richard Giersdorf) מתאר במאמרו "Border Crossing and Intra-National Trespasses: East German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies" את הגבולות המיטשטשים שבין המחול והחיים. הוא טוען להשקה בין הגבולות של שני ממדים אלו: ההתרחשות במציאות היומיומית משפיעה על יוצרי מחול ומקבלת תוקף ביצירותיהם, ואילו שפת המחול משפיעה על שפת הגוף של האדם ברחוב.

בהיסטוריה של המחול אפשר למצוא תקדימים לטענה בדבר טשטוש הגבולות שבין החיים והאמנות. יוצרי מחול בניו יורק של שנות ה־60 חקרו דרכי ביטוי חדשות, בלי לעבור דרך צורות כוריאוגרפיות מסורתיות. ב־1972 יצר קנינגהאם אירוע בכיכר סן מרקו בוונציה, שבו הפגיש את הרקדנים הווירטואוזיים עם תנועתם האקראית של העוברים ושבים, שהלכו בין הרקדנים (Foster, 2002, 125-146).

במאמרו מתאר גירסדורף את שפת הגוף של המשתתפים בהפגנה:[3] "ככל שהתקדמנו במרחב, הברכיים התרוממו גבוה יותר והנחנו יותר משקל על הרגליים כשהן הכו בקרקע" (Ibid., 414). תיאור זה של הליכת המפגינים בברלין בשנת 1989 דומה לתיאור ניתוח מוטורי של פעולת הליכה. הניתוח המוטורי של פעולת ההליכה מדגים את כל שלבי ההליכה ואת איברי הגוף המשתתפים בפעולה. במאמר של דייוויד וינטר (Winter, 1995, 193-214), מובא ניתוח ביומכני של כל שלבי ההליכה ושל איברי הגוף השותפים בפעולה. ההליכה מתוארת כהתקדמות קווית וישרה, המאופיינת בתנועות מתואמות של מפרקי הגוף, תוך כדי העברת מרכז הכובד ממקום למקום. על פי הגדרתו של וינטר, מחזור ההליכה מתחיל ברגע שרגל אחת נגעה בקרקע ומסתיים כאשר אותה רגל שבה ומונחת על הקרקע. אורכו של מחזור הליכה הוא כשנייה אחת.

המורכבות המוטורית של פעולת ההליכה, בצירוף מראה ההמון שפוסע באופן מאורגן ברחבי ברלין, מעורר את ההבנה בדבר הכוח הרב שטמון בתנועה המונית וסדורה.

ניתוח מוטורי של הליכה

במאמרו של וינטר, "Human balance and posture during standing and walking" יש הצעה להבנת המעורבות של איברי הגוף המשתתפים בהליכה וגם הגדרה של תחילת הפעולה וסיומה. המאמר מתייחס להליכה בכלים של ביומכניקה, מדע המתבסס על ארבעה תחומים: אנטומיה, פיסיקה, פיסיולוגיה וגיאומטריה, ובאמצעותו מנסים להשיג שיפור בהישגים של ספורטאים תוך איתור תהליכים ומעקב אחר גורמים לפציעה ופיתוח אמצעים התורמים לשיקום.

את מחזור ההליכה אפשר לחלק לשני שלבים. בשלב הראשון, שווינטר מכנה שלב התמיכה (Support Phase), רגל אחת נמצאת במגע עם הקרקע בעוד הרגל השנייה באוויר. בשלב השני, המכונה שלב החזרת הרגל (Swing Phase), לאחר דחיפת הקרקע אותה רגל נשלחת לפנים כדי ליצור מחזור הליכה חדש. וינטר מדגיש כי בכל מחזור הליכה קיים מצב שבו שתי כפות הרגליים נמצאות במגע עם הקרקע, בתמיכה כפולה. ככל שמהירות ההליכה תגבר, כך יקטן זמן התמיכה הכפולה ולכן בריצה אין כלל שלב של תמיכה כפולה.

וינטר מפרט כי מחזור הליכה הוא שני צעדים רצופים, הכוללים הן את שלב התמיכה והן את שלב החזרת הרגל. שלב התמיכה (Support Phase) כולל אף הוא שלבים אחדים: מגע העקב עם הקרקע (Heel Strike), הזמן שבו העקב נוגע בקרקע; מגע כל כף הרגל עם הקרקע (Foot Flat), הזמן שבו נמצאת כף הרגל בשלמותה במגע מלא עם הקרקע; שלב הביניים (Mid Stance), השלב שבו מרכז הכובד של הגוף חולף מעל בסיס אזור הדריכה; הרמת העקב (Heel Off), הרמת העקב מהקרקע תוך כדי עלייה על בהונות; ניתוק הבהונות (Toes Off), ניתוק הבהונות מהקרקע; השלב האחרון הוא שלב החזרת הרגל (Swing Phase). בשלב זה מתבצעת העברת הרגל שסיימה את המגע עם הקרקע בתנועה סיבובית קדימה.

בכל מחזור הליכה מתקיימים כמה תנאים שמאפשרים את הפעולה: תפקוד כללי של הרגליים[4], גודל בסיס התמיכה של הגוף בזמן ההליכה. בעמידה: קו הכובד עובר במרכז בסיס התמיכה. בהליכה, בסיס התמיכה משתנה מרגל לרגל ולכן יש לזוז כדי שקו הכובד יעבור בתוך בסיס התמיכה, מעבר לרגל התומכת. יציבות הגוף בהליכה תלויה בגודל בסיס התמיכה ובמרחק שבין כפות הרגליים, בפעולת הידיים[5] ובתנועות האגן[6] שמלוות את ההליכה.

הליכות ב"עשרים לשמונה" (Twenty to Eight)[7]

המהפכה הפוליטית שאירעה בנובמבר 1989 קיבלה ביטוי אמנותי ביצירה *עשרים לשמונה* (*Twenty to Eight*) מאת הכוריאוגרפית סשה וולץ (Sasha Waltz). היצירה הועלתה לראשונה בשנת 1993 ונוצרה בהשפעת האירועים שליוו את נפילת החומה שהפרידה בין צדה המערבי לצדה המזרחי של ברלין. היצירה ממסגרת את ההתרחשות במטבח בדירת שותפים באחד מרובעי ברלין. במוקד היצירה עומד השינוי החברתי שהתרחש בעקבות המהפכה של נובמבר 1989. כורח המציאות והמצב הכלכלי הקשה מביאים קבוצת אנשים לחלוק מגורים משותפים בדירה אחת. זוהי דירת מגורים פשוטה, בעיצוב דל. יש בה מטבח ששתי דלתות יוצאות ממנו, דלת כניסה, דלת שמובילה לשירותים, מיטה וכורסה. כל אלו קיימים על הבמה באופן מוחשי ומהווים צומת למפגשים ולהתרחשויות. היצירה מבטאת את הצורך של בני אדם בקבוצה, כדי שיוכלו להתגבר על קשיי היומיום כיחידים. אבל החיים באופן שיתופי מכבידים, מאיימים על הפרטי ולעתים מעצימים דווקא את הבדידות והמצוקה.

העיקרון הכוריאוגרפי הבולט שבא לידי ביטוי ביצירה של וולץ הוא כניסות מהדלת למטבח המשותף ויציאות ממנו. העיקרון השני הוא שכל מה שמצוי מחוץ למטבח ומחוץ לדירה המשותפת משפיע על המפגשים בין האנשים שבתוך הדירה. כך החיים מיוצגים ככניסות ויציאות – כניסות אל המטבח המשותף ויציאות אל העולם שבחוץ. זהו עיקרון ותיק בתחום התיאטרון ולא בו טמונה חדשנותה של וולץ.

היצירה בנויה מאפיזודות שמרכיבות את המציאות היומיומית של החיים המשותפים. רגע מישהו נכנס, ברגע שאחריו מישהי אחרת מפסיקה לגהץ. בו זמנית מצטרפת דמות נוספת, אדם שסיים לאכול, וכולם מתחילים לנוע יחד. לפתע ההליכה האקראית בדירה מתפתחת לכדי תנועות שמבוצעות על ידי כל הדיירים בדיוק מופתי. אופי השפה התנועתית הוא של תרגילי התעמלות, שכוללים העברת משקל, הנפת ידיים, תפנית, קפיצה וצעד נוסף. התרגילים האלה מזכירים את הסדר הנהוג בטקסים חגיגיים או בתהלוכות פוליטיות. בנקודה זו אפשר לראות את ההשפעה של ההפגנות ושל מראה ההמון שפסע באופן מאורגן ב־1989 בברלין ביצירה זו של וולץ. התנועה המשותפת היא גם ההקלה הקומית. היא מאפשרת לצופה הפוגה מהמעקב אחר ההתרחשות הדרמטית ומספקת לו אפשרות לנוח בעוד הוא צופה במפגן תנועתי.

היצירה כוללת לא מעט הליכה, פעולה שמחזקת את ההבנה כי הרקדנים אינם רוקדים, אלא

פועלים כבני אדם. תנועתם הפונקציונלית נעה על ציר של הגזמה, האצת מהירות, הגדלת תנועה ומפגשים פיסיים בין הדמויות. וולץ מושפעת מניתוח מרכיבי תנועה ואפשר לראות זאת בשילובים המגוונים שהיא מייצרת בין איברי הגוף. השילובים הם תמיד בלתי שגרתיים ומפתיעים. המעבר מהליכה אקראית למחול משותף מדגים את הטשטוש שבין המציאות היומיומית והמחול, את רגש האחווה לצד המועקה שההשתייכות לקבוצה מייצרת.

השפה התנועתית ביצירתה של וולץ מורכבת מתנועות וממחוות מתחום היומיום, לרבות הליכה. באחת הסצינות דיירי הדירה הולכים במסלולים מנוגדים זה לזה, ורק בנס והודות לווירטואוזיות ביצועית רבה אינם נתקלים זה בזה. הדלת שמובילה לשירותים נפתחת ונטרקת לסירוגין, האנשים שעוברים בה כמעט נתקלים איש ברעהו, אבל ברגע האחרון מישהו מצליח לפלס את דרכו ולהמשיך במסלולו ללא הפרעה. המעבר התכוף בדלת, על סף תאונה בין האנשים, מחזק את תחושת הניכור שבין השותפים לדירה. במהרה השותף הופך ל"אחר" המאיים ומפסיק להיות שותף.

בסצינה נוספת משתתפות ארבע דמויות: שלוש רקדניות ורקדן בתחתונים. רקדנית אחת מתקדמת בהליכה במסלול שצורתו ריבוע, שתי הרקדניות האחרות הולכות על אותו קו ונתקלות כל הזמן זו בזו והרקדן בתחתונים הולך מהמיטה למטבח. הצופה עוקב ממרחק, ממקום מושבו באולם, אחר המסלולים הרבים שנוצרים על הבמה. כאמור, המרחב המשותף מזמין כל אחת מהדמויות לעצב לעצמה מסלול משלה, וכך כל אחד מגדיר את מרחב המחיה שלו בתוך המרחב המשותף. הדמויות ביצירתה של וולץ צועדות בתוך המרחב המשותף, אבל באופן הצעידה שלהן הן מנכסות מרחב זה לעצמן. כשם שמעשה הדיבור הוא מימוש קולי של הלשון, ההליכה היא מימוש מרחבי של המקום (דה סרטו, 2012).

הדירה אם כן, היא מעין מטאפורה למרחב ציבורי משותף, וההליכה היא דימוי למימושו של היחיד בתוך קבוצה. הדיאלקטיקה שבין החיים המשותפים לבין הצורך הבסיסי בחיים פרטיים נפגשת בצומת שבו כל אחד יוצר מסלול הליכה נפרד בדירה המשותפת, כדי לשרוד את היחד. מובן שיש פה הומור ורגעים ואפיזודות קומיות, אבל מאחוריהם קיים הפער הבלתי נסבל בין היות חלק מקבוצה לבין הצורך בהגדרת הפרטיות. לעתים ההליכה יוצרת תחושה שהם מייצרים קירות. הליכתם מאפשרת להם ליצור חיץ בינם לבין שותפיהם לדירה. האם מסלולי התנועה הנפרדים בדירה המשותפת יכולים להוות את הקשר בין ההתרחשות הפוליטית והחברתית לתחום המחול הבימתי? סצינה זו מתוך יצירתה של וולץ מכילה אמירות מהותיות בנוגע לחיי האדם והתנסותו בעולם.

טענתו המרכזית של גירסדורף במאמר, כי המחול עוסק במארג של חיים אנושיים ובהתנסות אנושית וכי אלו נוגעים בלב לבו של הדיון האתי, במשמעותו הבוערת והמקורית ביותר, קרי דיון פרקטי בחיי האדם, מקבלת תוקף ביצירה של וולץ. בסדרה של מחוות, דמויות, תרחישים ופנטזיות ביססה וולץ ב*עשרים לשמונה* מוטיבים מתוך המציאות החברתית שסבבה אותה לאחר מהפכת 1989. שפת התנועה ביצירתה, עיצוב הבמה ועיצוב התלבושות מזכירים כל העת לצופה את המציאות החיצונית. ההחלטות הכוריאוגרפיות של וולץ מנסות לחדש ולהדגים כיצד שיח חברתי יכול להתקבל על ידי תנועה מיומנת, חופפת היסטורית לחיפוש של המחול המודרני אחר מהותו.

ההבנה המוטורית של וולץ רחבה. לרוב היא משתמשת בה כדי ליצור שילובים מקוריים בעת המפגשים בין האנשים, בהגזמות של פעולות מתחום היומיום. היא מצליחה לרדת לפרטי הפרטים התנועתיים ולהציג מחוות גופניות קטנות לצד שילובים וירטואוזיים תנועתיים.

הליכה בגוף ההליכה (Corps De Walk)

ביצירה *גוף ההליכה*,[8] כפי שמרמזת כותרתה, שפת התנועה מתמקדת בפעולת ההליכה. ייצוג ההליכה נדמה כחקירה אחר השלבים שמרכיבים את פעולת ההליכה וחוזר עליהם שוב ושוב, לפעמים תוך פיתוח המוטיב על ידי הגדלת התנועה, האצת המהירות ועוד כהנה וכהנה וריאציות ומשחקי קומפוזיציה בתנועה. לדוגמה, שרון אייל מתמקדת בהעברת משקל מרגל לרגל, בניתוק כף הרגל מהרצפה ובאפשרויות מגוונות שמקורן בפעולת ההליכה, המתפתחות לכדי מגוון של העברות משקל.

לאחר חקירה מדוקדקת זו מתקבלת משמעות חדשה של המושג "הליכה", שנובעת מיצירתה של אייל. מוריס מרלו־פונטי מכנה משמעות זאת "הבלתי נראה של הנראה, מרחב ההופעה של הדברים שבתוכו מסתתר העומק החמקמק שלהם" (מרלו־פונטי, 2004, 8). מהו אם כן, העניין החמקמק של אייל בהליכה, מדוע דווקא פעולה יומיומית פשוטה זו משכה את היוצרת, שהפכה אותה לבסיס שפת התנועה שלה? העקביות שמאפיינת את חקירתה של אייל נראית כנובעת מעניין עמוק, "המציאות אינה שטוחה אלא בעלת עומק" (שם, 9). לכן בשביל להעמיק את הבנת המשמעויות הנגזרות מההליכה ביצירתה של אייל, להשקפתי יש לשלב את הניתוח המוטורי של וינטר.

השפעת הניתוח המוטורי של פעולת ההליכה ביצירה גוף ההליכה

ביצירתה של אייל שורת רקדנים, שנים עשר במספר, עומדת בקדמת הבמה. פניהם של הרקדנים מופנים אל הקהל והם למעשה מבצעים "מחזור הליכה", כפי שמתואר בניתוח המוטורי של וינטר. הפעולה מתבצעת במקום. הם מדגימים מחזור הליכה וזרועותיהם משתתפות בהליכה, אבל בתנועה מוגדלת ומודגשת בהשוואה ליומיום.

הרקדנים מעבירים משקל אל הרגל הקדמית, מחזירים משקל אל הרגל האחורית וחוזרים על התנועה שוב ושוב. העברת משקל הגוף לפיסת רגל קטנה, כדברי חנוך לוין (1999), אכן אינה דבר של מה בכך. נראה כי אייל נפעמת מעצם הפעולה והיא שבה ומדגישה לצופה את הנשגב שבצעד אחד. הרקדנים נעים לפנים ולאחור, מגלגלים את כף הרגל, כמו ממציאים את ההליכה מחדש. החזרה על אותו צעד היא כמו מחשבה, הרהור על ההליכה, ושוב הברך מתרוממת וכף הרגל פוגשת שוב את רצפת הבמה.

ביצירתה של אייל מוקדשת תשומת לב רבה לאופן שבו הרקדנים מניחים את כף הרגל. היא מונחת מתוך דגש על רגע המפגש עם הקרקע. כף הרגל מונחת בכמה אופנים: האחד, כל כף הרגל נפרשת על הרצפה יחד, ללא היררכיה; השני, האופן היומיומי, שבו מניחים קודם את העקב ואחריו את כל האצבעות; השלישי, שמוכר משפת הבלט, ובו מניחים קודם את הבהונות ורק לאחר מכן מגלגלים את כל כף הרגל על הרצפה.

קבוצת הרקדנים נחלקת לשתי שורות והם חוצים את הבמה בהליכה מהירה מואצת. לפתע הם מניפים רגל באוויר וההליכה נמשכת, עם תנועה גדולה עד כדי הגזמה של רגל ימין. כך ממשיכה אייל לחקור את פעולת ההליכה, גם על דרך ההגדלה של שליחת הברך קדימה – שלב התמיכה לפי הניתוח המוטורי על פי וינטר, שבו רגל אחת נוגעת בקרקע, בעוד הרגל השנייה מונפת באוויר.

ההליכה מוצגת ביצירתה של אייל כמו חידה, חידת המין האנושי. כפי שהיא אומרת: "... בעבודות האחרונות השתמשתי בשיטה או בתבניות של הליכות. בשבילי, הליכות הן המחול החדש".[9] ההתבוננות של אייל לתוך פרטי הפרטים שמרכיבים את ההליכה של אדם אחד, חיזקה את המחשבה כי ההליכה היא מסימני הזיהוי של האדם. שיוכו החברתי, מיקומו המעמדי בחברה, כל אלו ישפיעו על אופני הליכתו. הניתוח המוטורי משותף לכל בני האדם באשר הם, ללא קשר למוצאם. ההליכה משותפת לכל בני האדם. מכאן נראה כי חקירתה של אייל בדבר אופני ההליכה כפי שהיא מתבצעת במחזור הליכה אחד, והבדיקה של שלבי ההליכה, היו בסיס למחשבה זו.

המשוטט בגוף ההליכה

האם אפשר לקרוא את *המשוטט* של בנימין ביצירה *גוף ההליכה*? כפי שנוכחנו, אייל חוקרת ביצירתה את התנועה הגופנית ואת המחווה הפיסית שכרוכה בפעולת ההליכה. היא מתנתקת מהיחיד, מאחר שעל הבמה פזורה קבוצת רקדנים גדולה, שמתנועעת לרוב ביחד. לבושם זהה – בגד גוף שמכסה את כל גופם ואף מטשטש את זהותם. במבט חטוף נראה כי היוצרת מקפידה על טשטוש האישי גם באמצעות האיפור, שהוא מעין מסיכה על פניהם של הרקדנים. המסקנה ברורה – אין זו אותה הליכה שראינו אצל באוש, שכולה רטט של נשמה. אצל באוש ההליכה היא דימוי מזוקק לנפשה של הדמות. ביצירתה של אייל אין אזכור ל*משוטט*. אבל האם זה אכן כך? ייתכן שאמירה זו נובעת מהתבוננות שלוקה במנייריזם. ייתכן שכמה אפיונים ביצירתה של אייל, כמו הפס־קול, ההתמקדות בקבוצה ופחות ביחיד, מובילים למסקנה שעניינה הוא חקירה תנועתית ותו לא. אני מציעה להיפרד מחשיבה מנייריסטית, וכן לשאול על מהות הקשר בין ההליכה ביצירתה של אייל לדמות *המשוטט*.

דמויותיה של אייל אכן פועלות באופן מכני. הבעתן ואופן תנועתן שונים בתכלית מאלה של הדמויות ביצירה *קפה מילר*. אייל מנסה לדלות מההליכה, הפעולה היומיומית, את המשמעות, את "הבלתי נראה של הנראה, מרחב ההופעה של הדברים שבתוכו מסתתר העומק החמקמק שלהם" (מרלו־פונטי, 2004). ההליכה ביצירתה משולה לפלא בלתי נתפש של הבריאה. אייל מתעקשת להבין את ההליכה מזוויות שונות, ממש כמו הניתוח המוטורי של וינטר. "בעבודות האחרונות השתמשתי בשיטה או בתבניות של הליכות. בשבילי, הליכות הן המחול החדש".[10] בצפייה ביצירתה של אייל אפשר להבחין כי הרקדנים מעבירים משקל אל הרגל הקדמית ומחזירים משקל אל הרגל האחורית וחוזרים על התנועה שוב ושוב. אכן, העברת משקל הגוף לפיסת רגל קטנה, כדברי חנוך לווין (1999) אינה דבר של מה בכך, ונראה כי אייל נפעמת וכי היא מנסה להדגיש לצופים את הנשגב שבצעד אחד. הרקדנים נעים קדימה ואחורה, מגלגלים את כף הרגל, כמו ממציאים את ההליכה מחדש. החזרה על אותו צעד היא כמו מחשבה, הרהור על ההליכה. ושוב הברך מתרוממת וכף הרגל פוגשת שוב את רצפת הבמה. ההליכה ביצירתה היא כמו חידה, חידת המין האנושי.

האם ניתן לראות בהרהור זה על הליכה, באותה עצירת מבט של האמנית, הקבלה למצב תודעתי שמקביל לדמותו של *המשוטט*? בהתעכבה על פרטי הפרטים של שלבי ההליכה, בחקירתה על העברת המשקל, ניתוק כף הרגל מהקרקע והרמת הירך, אייל מתענגת על אותן פינות אפילות שעין האדם הרגיל לא התפנתה להיעצר עליהן. אייל עוסקת בכוריאוגרפיה, כפי ש*המשוטט מתמקד* במצוי ואינה מרפה מחיטוט בפעולה הקיומית ביותר. "למדנו ללכת בתקופת הינקות ועם הזמן השכחנו מעצמנו שזו פעולה נרכשת, הישג זה בכל רגע יכול להיעלם" (Stallybrass, 2002, 571-580). ההליכה היא מעשה בעל אופי פרפורמטיבי ובעבור אייל, היא הישג חסר תקדים. המוסיקה האלקטרונית שברקע היא חוויית העיר, היא הטריטוריה של דמות *המשוטט*, שהוא התגלמות האדם העירוני ואינו אוהב את הטבע. בשבילו הכרך הגדול הוא הטבע האמיתי. בשיטוט, המולת העיר אינה מפריעה אלא משמשת מקור השראה. הדמויות על הבמה נעות באופן מכני, המוסיקה היא מוסיקה אלקטרונית כמו זו המושמעת במועדונים הכי מחתרתיים בעיר. הן נראות לנו הצופים כדמויות מנוכרות, ללא רגשות, אך הן המראה שניבט אל דמות *המשוטט*, הוא עינה של הכוריאוגרפית, ושל הצופה.

סיכום

ההליכה היא חידה שסוד טמון בה. לעתים הסוד הוא היומיום, המאבק הקיומי והפוליטי. אנחנו צופים במצעדים ורואים כוריאוגרפיה. אבל זו גם טענה משעשעת. אדם רגיל שיצפה בהפגנת מחאה יראה את המאבק. רק מעטים מתוך ההמון ידמיינו כוריאוגרפיה, יזהו את הפוטנציאל לחדשנות ויעלו אותו על הבמה. ההוויה היומיומית המתוארת ב*עשרים לשמונה* שואבת את השראתה מאירועים חברתיים. על כן ההליכה בה מאופיינת בקצביות. האנשים הולכים על הבמה כדי להתקדם מנקודה אחת לשנייה. ההליכה אצל וולץ מהווה אזכור נוסף להתרחשויות ברחוב הברלינאי בסוף שנת 1989.

מהו, אם כן, מקור כוח המשיכה של פעולת ההליכה בקרב יוצרי מחול? שאלה זו הובילה אותי להרכיב הכלאה מוזרה בין מאמר שטענתו העיקרית מתייחסת לקשר שבין האמנות והמציאות ובין ניתוח מוטורי של הליכה על פי וינטר. כך הבנתי שמאחר שליוצרי מחול ולאנשי תנועה יש הבנה של מורכבות ההליכה, ברמה המוטורית, מבחינתם צעדתם של המוני אנשים היא מראה חזק מעין כמותו, שיכול להוות מקור להמשך חקירה נוספת, בסטודיו או ברחוב.

שירו של ברטולט ברכט

Soliloquy of an actress as
She makes up / Bertolt Brecht

I shall portray a drinker
Who sells her children
In Paris, at the time of the Commune.
I have only five sentences.

But I also have a walk,
a walk up the street.
I shall walk like a person liberated
A person whom no one ever wanted
To liberate, except from liquor,
and I shall
Turn around, like a drunk afraid
Of being followed, I shall
Turn around and look at the audience.

I have studies my five sentences
like documents
Such as you wash with acid in case,
beneath the surface writing
There may be other traces.
I shall speak each one
Like an accusation
Against me and all who watch me.

If I were thoughtless,
I'd make myself up
Like an old tramp, a drinker
A dissolute or an invalid, but I shall

Walk on stage as a fine woman,
destroyed
With yellow skin, once soft, now
wasted
Once desirable, now repulsive
So that everyone asks: who
Has done this?

ביבליוגרפיה

דה סרטו, מישל. *המצאת היומיום*, תל־אביב: רסלינג, 2012.

מרלו־פונטי, מוריס. *העין והרוח*, רסלינג, תל־אביב, 2004.

ג'ייקובס, ג'יין. *מותן וחייהן של ערים אמריקאיות גדולות*, תל־אביב: בבל (ארכיטקטורות), 2008.

לפקי, אנדרה. *מיצוי מחול – אמנות המופע והפוליטיקה של התנועה*, אסיה, רמת־השרון, 2013.

מוזס, סטפן. *ולטר בנימין ורוח המודרניות*, רסלינג, תל־אביב, 2003.

סלמה, ג'ין כהן. *מחול כאמנות במה*, אסופת

רשימות על מחול, מ־1581 ועד ימינו, אסיה, רמת־השרון, 2010.
Bloom, Lynne Anne. Chaplin, L. Tarin. *The intimate act of Choreography.* Pittsburgh University, London, 1982.
Cheney, Sheldon. Modern art and the theatre. In Bauhaus 50 years - Exhibition catalogue. Royal academy of arts, London, 1968.
Cray, Jonathan. *Suspensions of perception: Attention, spectacle, and Modern Culture from 1955 to 1975*. Cambridge, The MIT press, 2000.
Duncan, Isadora. The art of the dance. New York. 1928.
Goldberg, Roselee. *Performance Art from Futurism to the present*. Yugoslavia, Thames and Hudson, 1988.
Lambert-Beatty, Carrie. *Being watched*. Cambridge, The MIT press, 2008.
Pavis, Patrice. *Languages of the stage, Essays in the Semiology of Theatre*. New York, 1982.
Rischbieter, Henning. *Art and the stage in the Twentieth Century*. Greenwich, Conn,. 1969.
Roth, Moira, ed. The amazing Decade: Woman and Performance Art 1970-1980. Los Angeles, 1982.
Winter David A., Eng P. "Human balance and control during standing and walking". Gait & Posture 1995; vol 3(4): 193-214
Carlson, Marla. "Looking, Listening and Remembering: Ways to walk New-York after 9/11." *Theatre Journal*, Volume 58, Number 3, October 2006, pp. 395-416.
Giersdorf, Jens Richard. "Border Crossings and Intra-National Trespasses: East-German Bodies in Sasha Waltz's and Jo Fabian's Choreographies." *Theatre Journal*, Volume 55, Number 3, October 2003, pp. 413-432.

הערות שוליים

[1] הליכה מתייחסת לתפקודו הכללי של הגוף במצבים דינמיים: התקדמות קווית וישרה, המושגת על ידי תנועות מתואמות של מפרקי הגוף, תוך כדי העברת מרכז הכובד ממקום למקום. מחזור ההליכה: פעולה המתחילה ברגע שרגל אחת נגעה בקרקע ועד שאותה רגל נוגעת שוב בקרקע.

[2] "… But I also have the walk, a walk up the street I shall walk like a person liberated A person whom no one ever wanted to liberate"

[3] המאמר פותח בתיאור של הליכה המונית ב־10 בנובמבר 1989, לכיוון החומה שחילקה את ברלין למערב ולמזרח. זאת היתה הליכה למען מטרה, הליכה לשם השגת שינוי. לאחר חודשים ארוכים של הפגנות מחאה הציבור למד שלהליכה יש כוח. ההליכה הזאת בשום פנים אינה הליכה של שוטטות מהסוג שתיאר ולטר בנימין, אלא הכוח המצטבר של הליכה במרחב המסוים שבו הוא מתקיים.

[4] דחיפת הקרקע על ידי היא הכוח המניע את הגוף לפנים על ידי גמישות הקרסול, ברך וירך.

[5] תנועת הידיים קדימה ואחורה מסייעת לאיזון הגוף, קואורדינציה תקינה היא שטף תנועתי בתנועה הנגדית שבין הידיים והרגליים.

[6] הפניית האגן: יצירת תנועה סיבובית באגן במישור האופקי מתרחשת כאשר הרגל נמצאת באוויר בשלב החזרת הרגל. כתוצאה מהתנופה שנוצרה האגן מוסע קדימה ומשפיע על גובה העלייה והירידה של מרכז הכובד במסלול התנועה. הטיית האגן: האגן בצד הרגל המורמת (בשלב החזרת הרגל) נוטה ליפול. פעולת השרירים בצד הרגל התומכת בעיקר מונעת את הנפילה ומאפשרת את איזון האגן.

[7] סשה וולץ הקימה את ההרכב Sasha Waltz and Guests בשנת 1993. היצירה הראשונה שהעלתה עם הקבוצה היתה *Twenty to Eight*, היצירה הראשונה מתוך Travelogue, סדרה של שלוש יצירות שעיסוקן החיים המשותפים בעיר. היצירה *Twenty to Eight* זכתה ב־1996 בתחרות הכוריאוגרפיה בעיר כרונינגן בהולנד.

[8] *גוף ההליכה* (*Corps De Walk*) מאת שרון אייל וגיא בכר. היצירה נוצרה ללהקת Carte Blanche בשנת 2011.

[9] ציטוט של שרון אייל מתוך התוכנייה של המופע.

[10] ציטוט של שרון אייל מתוך התוכנייה של המופע.

רונית זיו כוריאוגרפית ורקדנית. נבחרה למנהלת אמנותית שותפה בהרמת מסך 2010-2013. זכתה בפרס כוריאוגרף צעיר לשנים 2002-2005. הוזמנה להופיע בפסטיבל פינה באוש 2004, מעבירה סדנאות למחול בבאסנו דל גראפה, איטליה, בקייב, אוקראינה, במוסקבה ובארה"ב. בין יצירותיה: *עם כתוביות, גאות, רוז לא מחכה, אישה א' אישה ב', בוץ* ו*לפרק ת'צורה*. יצרה לתיאטרון והרבתה בשיתופי פעולה בארץ ובחו"ל עם יוצרים מתחומי התיאטרון והמחול. מלמדת בלימודי תואר שני באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. הערב *מרתון 40* מאת רונית זיו מוצג בתיאטרון תמונע. בעלת תואר ראשון בחינוך למחול ולתנועה של סמינר הקיבוצים. עובדת על עבודת התזה להשלמת מ.א. מאוניברסיטת תל־אביב.